913.377
H5

CLASSIC

HEYDEMANN

ELLAS ED ASIA SUL VASO DEI PERSIANI NEL MUSEO NAZIONALE DE NAPOLI

913.377
H5

Heydemann
Ellas ed Asia sul vaso dei Persiani nel Museo Nazionale di Napoli.

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Class Book Volume

913.377 H5

Dittenberger Library 1907

CLASSICS

Ap 08-5M

CLASSICS

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

L161—H41

Zur Erinnerung

an

Winckelmann's Geburtstag.

Halle, den 9. December 1874.

ELLAS ED ASIA SUL VASO DEI PERSIANI

NEL

MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

MEMORIA

di H. HEYDEMANN

Estratto dagli Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica anno 1873

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
Piazza SS. XII Apostoli n. 56
A spese dell'Instituto
1873

913.377
H5
Classics

ELLAS ED ASIA
SUL VASO DEI PERSIANI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(*Mon. dell'Inst. vol. VIIII tavv. L, LI. LII, tavv. d' agg. BC. D*).

§ 1.

Benchè Canosa, l'antico Canusium, *qui locus a forti Diomede est conditus olim*, sia molto meno ricco in numero di vasi dipinti che il vicino Ruvo, pure vi si rinvennero alcuni sepolcri, i quali non cedono per il numero e le graziose rappresentazioni dei vasi ad alcun altro scavo dell' Apulia e ci danno un chiaro concetto del perfezionamento artistico tanto dei pittori vasculari, quanto del pubblico che ordinava quei vasi , con cui ornava i suoi sepolcri. A questi appartiene quel sepolcro che fu scoperto nel Settembre 1813 e conteneva, oltre molte armi (Fiorelli *Armi antiche del Museo nazionale* n. 12, 15, 16 , 49), un numero di grandi e magnifici vasi , i più importanti dei quali furono la prima volta pubblicati da Millin : di essi si trovano ora nella raccolta di Monaco quei tre che rappresentano la vendetta di Medea contro Creusa e Giasone (n. 810), la discesa di Orfeo e di Ercole nel Tartaro (n. 849) e il furore di Licurgo inflittogli da Dioniso (n. 853), mentre gli altri due, le cui rappresentazioni presentano semplici scene mortuarie, si trovano nel Museo nazionale di Napoli (n. 2192 e 2311). Ma la ricchezza di questo sepolcro riguardo ai vasi dipinti è da lungi superata

130100

da quello che fu scavato nel 1851 nella vicinanza della così detta porta Varrense, e ci fornì vasi di rara perfezione e bellezza. L'ipogeo consisteva di due camere mortuarie, come Gerhard ci comunica in un estratto del rapporto ufficiale (*Arch. Zeitung* 1857 p. 56 sg.), con cui del resto il disegno ivi aggiunto (tav. 104, 2) non concorda bene nelle particolarità. In una di quelle camere si trovarono due complete armature di bronzo con dorature, nell'altra invece sette grandi magnifici vasi, le rappresentazioni figurate dei quali sono in parte uniche nella loro specie. È a deplorarsi che questi vasi non siano uniti in una sola pubblicazione, e, quel ch'è peggio, che due di loro siano spariti, non essendomi almeno riuscito di trovarli, secondo i brevi cenni presso Gerhard, fra i molti consimili del museo nazionale, cioè un vaso cosidetto a tromba (I) rappresentante d'ambo i lati l'ingresso ad un sepolcro, al quale si avvicinano varie figure con obblazioni funerarie, ed una grande tazza (II) con rappresentazioni bacchiche: in una sequela di sedici figure sono rilevati i mistici attributi della purificazione bacchica, particolarmente il liknon. Gli altri cinque vasi al contrario pervennero nel Museo napoletano e formano un ornamento principale della sua ricca collezione di vasi.

Il primo vaso (III) di grande sveltezza con manichi a ricche volute è un così detto vaso ad incensiere e rappresenta Andromeda liberata da Perseo: mentre l'infelice figlia di Cefeo è esposta sulla spiaggia del mare in presenza dei suoi genitori, Perseo uccide il mostro circondato da spaventate Nereidi che seggono sopra domati animali marini (n. 3225; Minervini *Mem. accad.* tav. 2-4).

Il secondo vaso (IV) è una così detta anfora pugliese e mostra nella sua immagine principale la fuga

di Medea, la quale, inseguita da Giasone e da suoi compagni, sotto la protezione di Selene ed in presenza della Erinni fugge coi cadaveri dei suoi figli uccisi sul carro tirato dai serpenti (n. 3221; pubbl. *Arch. Zeitung* 1867 tav. 224, 1). Questo vaso ha egual forma e proporzioni della terza anfora (V), la quale ci rappresenta Europa rapita dal toro che circondato da Amorini si avvicina a lei in presenza del pedagogo e dei compagni di giuoco (n. 3218; pubbl. Jahn *Entführung der Europa* tav. I a). Come questi due vasi sono lavorati qual compagni, così lo sono anche i seguenti due grandi vasi a mascheroni, uno dei quali (VI) nell'anno passato fu pubblicato ed eccellentemente trattato dal Michaelis negli Annali dell'Instituto (n. 3254; pubbl. *Mon.* VIIII tavv. XXXII, XXXIII; *Annali* 1871 tavv. d'agg. M. NO. P); esso rappresenta in una esposizione ricca di figure il sacrifizio mortuario che, secondo Omero, Achille porta a Patroclo.

§. 2.

Della più grande importanza però è senza dubbio l'ultimo e settimo vaso (VII), il quale sotto il nome di vaso di Dario o più giustamente vaso dei Persiani è universalmente conosciuto e compare qui finalmente, dopo più di vent'anni, in una pubblicazione degna della sua bellezza e del suo valore (n. 3253; *Mon.* VIIII tavv. L, LI. LII ed *Annali* tavv. d'agg. BC. D) e forma l'oggetto dei fogli seguenti.

Le illustrazioni finora pubblicate del vaso, il quale ha 1, 30 m. di altezza e 1, 93 m. nella sua più grande circonferenza, sono del tutto insufficienti; così per esempio tutti quattro i disegni nell'*Illustrated London News* 1857, 14 Febbrajo p. 138 e 139. Quasi

contemporaneamente comparve il quadro principale storico alquanto meglio ma troppo piccolo nell'*Arch. Ztg.* 1857 tav. 103 e ripetuto negli *Alte Denkmäler* di Welcker V tav. 23; solo per complemento ricordo qui anche la piccolissima orribile copia nella *Galleria degli uomini illustri delle Due Sicilie nel secolo XIX* di Martorana tav. 2.

Atteso la rarità ed importanza della rappresentazione principale, non è da maravigliarsi che essa a preferenza fu trattata e discussa da molti illustri cultori della scienza; però in seguito alle difettose copie che sopra accennammo, varie cose senza dubbio furono mal interpretate; così, per esempio, spiega Welcker (*Arch. Ztg.* 1857 p. 49 sgg. = *Alte Denkm.* V p. 349 sgg.) la portatrice della fiaccola vestita simile alle Erinni per la personificata Ἀρά, mentre vi è scritto a lato indubitatamente ΑΠΑ (τη) (*Arch. Ztg.* 1869 p. 80, 1); o Forchhammer (*Arch. Anz.* 1857 p. 107 sgg.), il quale pensò ad una scena dell'Averno e quindi male interpretò le figure. Altri finalmente, come Minervini (*Bull. Nap.* N. S. II p. 129 sgg.; p. 168 sgg.; V p. 46. sg.; p. 111; VI p. 83 sgg.; p. 105 sgg. e p. 119) e Fiorelli (*Scov. arch.* p. 31 sgg.), disconobbero in altra guisa la rappresentazione, malgrado l'autopsia del quadro, supponendo, coll'approvazione di Paucker (*Sitzungsber. der kurl. Gesellsch.* 1850-1863 p. 86), che i Persiani di Eschilo siano il soggetto della scena e così sfigurarono la realtà della rappresentazione. Quaranta (*Bull. Nap.* N. S. II p. 170) riconosce perfino, a cagione della rassomiglianza col re sul mosaico pompejano, Dario Codomanno ecc. ecc.

Inoltre accenno ancora le discussioni più o meno brevi di Gerhard (*Arch. Anz.* 1854 p. 482 sgg.; *Monatsber. der Berl. Akad.* 1857 p. 333 sgg.), Curtius (*Arch.*

Ztg. 1857 p. 109 sgg.), Jahn (*Arch. Ztg.* 1860 p. 41 sgg.; *Sophonisbe* p. 15; *Darstell. griech. Dichter* p. 702), Cavedoni (*Bull. Nap.* N. S. III p. 162) ed altri, i quali in seguito saranno menzionati al loro posto e sempre presi in considerazione, quando avranno trovato il giusto. - Cf. la mia descrizione delle raccolte dei vasi in Napoli p. 571 sgg. n. 3253.

§. 3.

Dopo aver accennate le pubblicazioni e trattati intraprendiamo adesso una breve discussione sulla stessa pittura principale (*Mon. dell' Instituto* VIIII tav. L, LI), la quale finora può esser chiamata quasi unica nel suo genere a cagione della rappresentazione di un avvenimento assolutamente storico, atteso la rarità di simili immagini sopra opere dell'antica industria. Imperocchè nè Codro, cui il profeta Ainetos sulla celebre tazza conservata adesso nel Museo civico di Bologna (n. 533) profetizza la morte per la patria (Braun *Kodrosschale* 1843), nè Creso che un vaso di Vulci rappresenta seduto e libando sopra il rogo in fiamme (*Mon. dell'Instit.* I 54; Welcker *Alte Denkm.* III 33; Inghirami *Vasi fitt.* 319) sono soggetti puramente storici; e s' allontana ancora di più dalla storia la caricatura dei re di Cirene col nome di Arkesilas, i quali a cagione del loro commercio con silphion sono scherniti sopra una tazza vulcente (*Mon. dell'Instit.* I 47; Welcker *Alte Denkm.* III 34; Micali *Storia* 1834, 97; Inghirami *Vasi fittili* 250; ecc.); e, convenendo con lo Stephani, non posso trovar nessun fondamento storico nella fantastica scena di caccia orientale della lekythos di Xenophantos (Ermitage n. 1790; cf. *Compte-rendu* 1866 IV p. 139 sgg.),

nella quale i celebri nomi di Ciro e Dario insieme con altri nomi persiani devono servire solamente ad un colorito più individuale dell' insieme. Diversamente da queste rappresentazioni vasculari troviamo nell'immagine della nostra tavola L, LI un avvenimento puramente storico, idealizzato sì, ma sempre storicamente determinabile: l' iniziata guerra della Grecia amante di libertà contro la potente e ricca Persia, il sovrano della quale nel consiglio dei suoi risolve la lotta, mentre Ellas, appoggiata sul suo buon diritto, si affida alla protezione de' suoi dei. Questo momento storico ha il pittore, come anche Michaelis giustamente osserva (*Annali* 1871 p. 170) designato col titolo Περσαι, giacchè i Persiani cominciarono la guerra e questa fu denominata da loro. Il nome è applicato quasi nel mezzo della rappresentazione sul plinto d' una colonna, la quale spiegheremo in seguito più dettagliatamente, e mette, per così dire, il contenuto dell' insieme sotto gli occhi dello spettatore. Simili titoli generali ed indicazioni del contenuto non sono rari sopra immagini vasculari. Il Museo napoletano ne offre varii esempi; così si legge nel mezzo della già menzionata immagine vasculare (n. 3254) rappresentante il sanguinoso sacrifizio che Achille offre in onore al defunto Patroclo Πατρόκλου τάφος; così si trova anche sul lato rovescio di un'anfora panatenaica (n. 3415) dello stesso museo per una scena di palestra inscritto il titolo generale πανκράτιον (*sic*), e senza dubbio deve spiegarsi così l' iscrizione Ἐσσπεριάς (*sic*) sul vaso tante volte copiato e discusso colla rappresentazione di Ercole nel giardino delle Esperidi (n. 2873). Tre altri esempi offre la collezione di vasi in Monaco, dei quali l'uno, σταδίου ἀνδρῶν νίκη (n. 498), già da Jahn giustamente fu così interpretato (*Introduzione* nota 837); il secondo al

contrario è stato varie volte mal spiegato (*Bull. dell'Instit.* 1871 p. 20): intendo parlare dell'iscrizione Κρεόντεια sul vaso di Monaco (n. 810) colla vendetta di Medea contro Giasone e la sua seconda moglie, la figlia di Creonte da Corinto, con la quale iscrizione l'intera rappresentazione è determinata spettare principalmente la casa di Creonte. Anche il terzo esemplare esistente in Monaco finora non è stato spiegato così, e bisogna confessare che si presenta ivi la difficoltà che, secondo la mia opinione, il titolo rispettivo non sia al debito posto, ma dal pittore sia stato messo fuori di luogo. Questo è il vaso di Vulci con figure nere munito di numerose iscrizioni (n. 330), il quale da un lato rappresenta il ratto di Teti e dall'altro lato la morte di Achille. Ivi si legge presso l'avventura di Peleo Πατρόκλ(ε)ια, la qual cosa Bergk spiega per titolo di una poesia lirica alla maniera di Stesicoro che il pittore seguì nella rappresentazione di queste due immagini vasculari (*Zeitschr. für Alterthumsw.* 1850 p. 407). Supponiamo al contrario che Πατρόκλ(ε)ια solo per sbaglio, non raro presso i pittori vasculari, stia vicino al ratto di Teti, dove lo scrittore trovò abbastanza posto per esso, mentre dovrebbe stare propriamente sull'altro lato, qual titolo della scena che contiene la conseguenza della Patrocleia di Omero; allora si sciolgono tutte le difficoltà di questa iscrizione enimmatica in una maniera alquanto plausibile (Jahn *Introduzione* nota 835).

Dopo questi esempi che col tempo certamente potranno essere moltiplicati e spiegano sufficientemente tanto il senso, che il luogo dell'iscrizione titolare, volgiamoci adesso alla rappresentazione divisa in tre parti, che però sono nel modo più stretto collegate. Il centro locale ed ideale è formato dal gran

re di Persia, designato dalla iscrizione qual Dario (ΔΑΡΕΙΟΣ), « il gran re, re dej re, re in Persia, re delle provincie, il figlio di Hystaspes, nipote di Arsames, l'Achemenide » come si legge nella iscrizione di Behistân (cf. Spiegel *Altpers. Keilinschr.* p. 3 e 41). Il trono, sul quale siede il re (βασιλευς; cf. *Mus. Greg.* II 4, 2), è dappertutto riccamente adornato con palmette, arabeschi e meandri; i bracciuoli sono sostenuti da Sfingi; sulla spalliera è da ambi i lati posta una figura con ali, nuda e probabilmente virile, che nell'atto di movimento colle mani tese sembra porgere una ghirlanda. Sotto i piedi della figura seduta sta uno sgabello riccamente ornato. Il trono dunque rassomiglia perfettamente a quello del Giove di Fidia in Olimpia (Paus. V 11, 2 sgg.) o della Giunone di Policleto in Argo (Paus. II 17, 4 sgg.). Dario stesso è vestito da Persiano, cioè non con scrupolosa imitazione realistica del vero costume, ma in quella libera imitazione artistica che è propria dell'arte greca ed è una delle cagioni, per le quali essa salì alla sua inarrivabile perfezione. Sulla testa il re ha l' irto berretto frigio (Aristofane *Aves* 486 coi commenti antichi: cf. schol. ad Plat. *Rep.* p. 553; Senof. *Anab.* II 5, 23; *Cyrop.* VIII 3, 13; ecc.). Ma che questa alta tiara o kidaris, attribuibile solamente al re (Curzio III 3, 19; Teofrasto presso lo scoliasta di Platone l. c.), non sia stata dal pittore rappresentata copiando il vero, ma bensì liberamente, lo dimostrano da una parte le conservate rappresentaziioni in rilievo dell' antica Persia (Flandin et Coste *Perse anc.* III tv. 147; 154; ecc.), e dall'altra la stessa forma della tiara impiegata egualmente nelle rappresentazioni per esempio di Perseo (cf. Hermann *Hadeskappe* tav. I sgg.). Il chitone come pure le scarpe ed anassiridi che sono solamente visi-

bili nelle lunghe maniche, sono riccamente ricamate; il mantello al contrario è ideato di un sol colore a cagione del contrapposto artistico: di nuovo vediamo accennato genericamente il costume del re persiano, mentre esso ci fu dato esattamente da Senofonte *Cyrop.* VIII 3, 13, e dal gran mosaico di Pompei (*Mus. Borb.* VIII 40), da cui quello sul nostro vaso molto differisce. Dalla verità reale s' allontana anche la spada dritta che Dario regge colla sinistra appoggiandola sul grembo (schol. Plat. l. c.). Nell'altra mano finalmente tiene il re un lungo scettro coronato con una palmetta ed ornato di gemme o chiodi (χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον). Per complemento della sua apparizione reale serve poi un giovane doriforo che gli sta dietro, tenendo nella sinistra una lancia e vibrando colla destra una spada; dalla quale azione apparisce sufficientemente che questa figura non sia alcun generale in capo (Welcker) o finanche Mardonio (Curtius). Tali dorifori erano destinati tanto ad apparato, quanto a guardia del re (Senofonte *Cyrop.* VIII 5, 3; Plut. *Alex.* 77; cf. Flandin et Coste I 18; II 97 sgg.; III 154; ecc.), ed anche alla rappresentazione generale di un sovrano sia sul teatro (Plut. *an seni respub. gerenda* 15, 2), sia sopra opere d'arte; cf. questi per esempio presso Creonte sul vaso di Antigone in Berlino (n. 1018); presso Busiride sopra una lekythos a rilievi della raccolta Santangelo (n. 343), e varii altri. La guardia rappresentata sul corpo del nostro vaso ha, secondo il costume persiano, variopinte anassiridi (Senofonte *Anab.* I 5, 8), scarpe e chitone e sulla testa il τιήρης καλεόμενος πῖλος ἀπαγής, come Erodoto (VII 61) descrive la copertura della testa dei soldati persiani (cf. schol. Arist. *Aves* 487). È da rimarcarsi come il re, benchè seduto, pure supera in altezza il doriforo ed anche gli

altri Persiani che lo circondano, per comparire interamente da sovrano; cf. quello che Senofonte racconta di Ciro, il quale va in vettura in processione (*Cyrop.* VIII 3, 14) e cose simili riguardo a Serse presso Erod. VII 187.

Tanto Dario quanto il doriforo ascoltano il discorso di un uomo attempato che sta innanzi a loro sul già menzionato plinto di colonna. Egli accompagna il suo discorso con vivaci gesti della destra innalzata, mentre la sinistra avviluppata nel mantello si appoggia sopra un bastone a gruccia. La spiegazione di questa figura ha cagionato delle difficoltà, le quali però facilmente possono risolversi. Gli alti stivali (ἐνδρομίδες), come pure il cappello di feltro, cui è visibile nella parte superiore il laccio, col quale si porta in mano (cf. *Mus. nap.* n. 874), ed il bastone dimostrano chiaramente un viaggiatore; si paragonino per esempio i viaggiatori nelle avventure istmiche di Teseo sopra un vaso della raccolta di Monaco (n. 301; pubblicato *Arch. Ztg.* 1865 tav. 195). Il chitone con maniche fa in lui riconoscere un Persiano, contro la qual cosa non milita la veramente strana mancanza delle anassiridi, giacchè anche al tesoriere persiano non furono date dal pittore le *braccae*. Il molto alto cappello rammenta l'espressione di Strabone (p. 734 Cas.) πίλημα πυργωτόν; riguardo la copertura della testa alla persiana si confronti anche Erodoto III 12. Abbiamo dunque innanzi a noi un messaggero, come suppongono giustamente Gerhard, Minervini, Paucker ed altri; ma non un messaggero greco, come volevano il mio riverito maestro e Quaranta (l. c.), ma certamente un messaggero persiano, il quale apporta al suo re una triste notizia, come lo fa supporre il suo mesto aspetto, notizia che occupa ed eccita molto la

radunanza, della quale in breve tratteremo. Resta ancora a spiegare il zoccolo della colonna dipinto in bianco-giallo, sul quale sta il nostro messaggero. Certamente con ragione ha Quaranta (l. c.) messo in relazione questo plinto con quel νόμος Περσικὸς presso Eliano (*Var. Hist.* XII 62): ἐάν τις μέλλῃ τι τῶν ἀπορρήτων καὶ τῶν ἀμφιλόγων συμβουλεύειν βασιλεῖ, ἐπὶ πλίνθου χρυσῆς ἕστηκε. καὶ ἐὰν δόξῃ παραινεῖν τὰ δέοντα, τὴν πλίνθον λαβὼν ὑπὲρ τῆς συμβουλῆς μισθὸν ἀπέρχεται; μαστιγοῦται δὲ ὅμως, ὅτι ἀντεῖπε βασιλεῖ κ. τ. λ. Con questo uso il pittore seppe dare al nostro vaso ed alla intera radunanza presso Dario un colorito ed individualità persiana, immaginando il messaggero in pari tempo consigliere, e perciò lo pose sullo zoccolo d'oro; il che era una prova della reale liberalità e prontezza di ascoltar consiglio, in pari tempo però era anche una prova del dispotismo persiano e della mancanza di libertà. Al lato destro del messaggero all'insù giacciono una carcassa vuota ed un τόξον παλίντονον, certamente solo per empitura dello spazio vuoto.

Intorno a queste tre persone, Dario, il messaggero che racconta e consiglia, ed il doriforo, stanno ancora altri cinque uomini più o meno attempati, i quali estremamente eccitati dal discorso del messaggero, in parte ascoltano attentamente, in parte sono fra di loro in disputa. Di essi due sono indubitatamente di nazione persiana, la qual cosa è provata dal chitone con maniche sontuosamente ricamato, e dalle τιάραι ἐπτυγμέναι καὶ εἰς τὸ μέτωπον προβάλλουσαι (schol. Aristof. *Aves* 487). Ambedue sono inoltre provvisti di scarpe e muniti di mantelli. Uno di loro, il quale siede sopra una sedia a ripieghi ed ha posato i piedi sopra uno sgabello (come del resto fanno tutte le persone sedute), è distinto dai rimanenti mediante nastri

incrociati (cf. Stephani *Compte-rendu* 1860 p. 80 sgg.) e principalmente mediante uno scettro con chiodi e palmetta ed è posto più vicino al sovrano Dario. Perciò abbiamo forse in lui da riconoscere Gobryes, il padre della prima moglie di Dario (Erod. VII 2) e sposo di una delle sorelle dello stesso Dario (Erod. VII 5, 82), colla quale generò Mardonio. Imperocchè per essere preso per Serse, non già il gran re del dramma di Eschilo (Minervini ed altri), ma forse come successore al trono, il quale allora poteva avere circa trent'anni, la figura ha un troppo venerando aspetto da vecchio; ed inoltre non conoscerei alcuno della parentela di Dario, il quale fosse così atto di portare lo scettro che Gobryes che fu anco uno dei sette, mediante i quali Dario pervenne alla signoria (Erod. III 70) ed il quale è chiamato nelle iscrizioni di Bisutun « portatore dell'arco del re Dario » (Spiegel *Altpers. Keilinschr.* p. 55). Riguardo alla denominazione del secondo magnate persiano, il quale (alla sinistra dello spettatore) siede sopra un sedile d'appoggio coperto di pelliccie ed in vivace discorso innalza la mano destra, siamo al contrario del tutto nell'incertezza, e dobbiamo contentarci della indicazione senza nome di magnate persiano: perchè potrebbe darsi che il pittore avesse voluto raffigurare in lui per esempio un fratello di Dario, sia Artaphrenes (Erod. V 25) o il sagace Artabanos (Erod. IV 83) oppure Artanes (Erod. VII 224) o il vigoroso Otanes (l. c. III, 68), ma non si può fissare sicuramente nè il nome, nè la speciale intenzione dell'artista; il quale però anche difficilmente ha pensato ad una determinata personalità storica. Al contrario gli altri uomini di questo σύλλογος ἐπίκλητος senza dubbio non sono di nazione persiana, imperocchè o hanno la testa scoperta, il che era contro il costume persiano

(Erod. III 12), oppure mostrano il corpo scoperto, ciò che presso di essi ed in generale nei barbari reca vergogna (Erod. I 10; Tucid. I 6; Plat. *Rep.* p. 452). Ambedue le cose però sono alla maniera greca (cf. Plat. *Rep.* p. 452; Luc. *Anach.* 16), e la εὔρυθμος βακτηρία appartiene parimenti ad un Greco (Athen. p. 545 A). Abbiamo dunque sicuramente da vedere in quegli altri tre uomini dei personaggi greci, dei quali realmente uno con capelli bianchi si distingue per persificato portando il berretto frigio e forse dev' essere il tiranno (cf. Erod. IV 138) di qualche città greca dell' Asia Minore, sottomesso al gran re *quod Darii regno ipsorum niteretur dominatio* (Corn. Nep. *Milt.* 3; Erod. IV 137). Gli altri due sono probabilmente Greci che s' intrattenevano alla corte di Persepolis, e forse ha l'artista pensato allo Spartano Demarato (Erod. VI 67; VII 3) ed ai cacciati Pisistratidi (Erod. V 94); di modo che sono inclinato a riconoscere nella persona seduta che col braccialetto adula il costume persiano (Senof. *Anab.* I 5, 8; schol. Plat. *Rep.* p. 553) l'assennato Demarato, ed al contrario nel curvo vecchio canuto il vegliardo Ippia, agli incitanti consigli dei quali il re volentieri presta orecchio. E ciò nel caso si volesse assolutamente avere dei nomi individuali per le singole figure, e non si preferisca piuttosto di vedere personificata l' idea del pittore, cioè, che alla guerra persiana ebbero gran parte alcuni ambiziosi Greci scacciati.

Dopo aver così trovato l' intenzione dell' artista riguardo alle singole figure, come pure i nomi di questi, per quanto risultano sicuramente o ipoteticamente, si tratta ora di determinare, se può essere fissata più da vicino l' epoca di questo consiglio tenuto sotto la presidenza di Dario. Imperocchè la radunanza ha luogo

sotto Dario figlio di Hystaspes; questo c' indica l'iscrizione e non abbiamo alcun motivo per ritenerla erronea, la quale cosa vuole M. Stein (nota ad Erod. VII 7) per poter riconoscere poi nel re della nostra immagine vasculare Serse, e nel consiglio di guerra quel σύλλογος ἐπίκλητος Περσέων τῶν ἀρίστων che Erodoto (VII 7 sgg.) descrive così dettagliatamente, per fornire ai suoi lettori un' immagine palpabile tanto della irrequieta giovanile ambizione del θούριος Ξέρξης (Esch. *Pers.* 719; 755), quanto dei differenti partiti alla sua corte prò e contro la guerra. Altrettanto erronea è l'opinione di Minervini e di altri che qui si debba riconoscere non già Dario vivo, ma bensì lo spettro del trapassato, il quale, come Eschilo poetizza nel suo grandioso dramma, chiamato da' suoi fedeli, loro appare; e non meglio può cadere il nostro giudizio sulla spiegazione che sia Dario colui che sta sul plinto della colonna ed ora si difende innanzi a Plutone ed ai giudici del Tartaro. Basta di queste spiegazioni, delle quali nessuna abbisogna di seria confutazione.

L' epoca del consiglio fu dagl' interpetri variamente fissata. Gerhard vide rappresentato il messaggio di Maratona ed i nuovi armamenti; Curtius al contrario si dichiara per il tempo dopo la fallita campagna di Mardonio e prima della nuova spedizione di Datis ed Artaferne, ed in questo ha egli, secondo la mia opinione, perfettamente ragione. Imperocchè la campagna di Mardonio non toccò affatto l'Ellade (cui nella riga superiore, come vedremo, l' Asia specialmente dichiara la guerra), e perciò neanche può essere qui supposta, ma neppure possono essere qui rappresentati il messaggio di Maratona ed i nuovi armamenti che lo seguirono; imperocchè sarebbe stato inconveniente di prendere per oggetto di una rappre-

sentazione, di cui Dario è il centro (Curtius), la risoluzione di una guerra, l'esecuzione della quale rimase al suo successore e fu eseguita solo dopo varii incidenti quattro anni dopo la sua morte; inoltre non concorda con questo la già menzionata rappresentanza della dichiarazione di guerra alla Grecia, la quale ha dovuto aver luogo prima della spedizione di Maratona e realmente ebbe luogo; finalmente deve addursi contro la cronologia di Gerhard la vivace caratteristica della radunanza che in un'opera eseguita come il vaso persiano non mancherebbe certamente di essere mesta, se l'artista avesse voluto rappresentare l'annunzio della disfatta di Maratona. Ma tutto concorda eccellentemente, se accettiamo il tempo dopo la disgrazia di Mardonio contro i Brigi ed al promontorio di Ato (Ol. 72, 1 = 492 a. C.) e dinanzi alla spedizione contro Eretria e Maratona (Ol. 73, 3 = 490 a. C.): allora Dario che in principio voleva vendicarsi solamente degli Ateniesi (Erod. V 105) e che probabilmente considerò questo come cosa principale della campagna di Mardonio (Erod VI 43, 44), mandò in Grecia araldi e fece chiedere come segno di sottomissione terra ed acqua (Erod. VI 48, 49). Molte città ed isole acconsentirono alla domanda; solo gli Ateniesi e gli Spartani non solo lo negarono, come è noto, ma in Atene gittarono gli araldi nel *barathron* ed in Sparta in un pozzo, affinchè essi potessero prendere terra ed acqua a loro agio (Erod. VII 133). Poi continua il padre della storia: *ὁ δὲ Πέρσης τὸ ἑαυτοῦ ἐποίεε ὥστε ἀναμιμνήσκοντός τε αἰεὶ τοῦ θεράποντος μεμνῆσθαί μιν τῶν Ἀθηναίων καὶ Πεισιστρατιδέων προσκατημένων καὶ διαβαλλόντων Ἀθηναίους, ἅμα δὲ βουλόμενος ὁ Δαρεῖος ταύτης ἐχόμενος τῆς προφάσιος καταστρέφεσθαι τῆς Ἑλλάδος τοὺς μὴ δόντας αὐτῷ γῆν τε καὶ ὕδωρ*

(VI 94), e questa è l'epoca della nostra imagine vascular e (circa Ol. 72, 2 = 491 a. C.). Dario sente il risultato della sua richiesta di terra ed acqua ed ascolta dal messaggiero che gli sta innanzi, il trattamento subito da' suoi araldi e dichiara allora la guerra ai Greci dopo un consiglio co' suoi magnati e sotto la spinta degli esiliati principi greci. Questo è, secondo la mia opinione, il contenuto della striscia media del vaso, la continuazione del quale si trova nella striscia inferiore, cioè gli armamenti del re (Erod. : τὸ ἑαυτοῦ ἐποίεε) per la nuova campagna, il comando della quale fu tolto a Mardonio e dato a Datis ed Artaferne.

In questa fila inferiore il centro ideale non è identico col locale, ma è spinto verso sinistra, per non collocare il seduto tesoriere nella terza fila sotto il sedente Giove della fila superiore e sotto il sedente Dario della fila media e così non stancare con questa uniformità. Il burbero rugoso tesoriere appare del tutto in costume greco, munito solamente di un largo mantello, senza copertura di testa e piedi ; solo un braccialetto accenna al costume persiano (Senof. *Anab.* I 5, 8 ; schol. Plat. *Rep.* p. 553). Egli siede sopra un sedile riccamente adornato con teste ed artigli di animali ; sotto i suoi piedi sta uno sgabello. Nella sinistra innalzata tiene un aperto dittico, nel quale si legge ΤΑΛΝΤΑ : Η, cioè τάλ(α)ντα, poi, come spesso, due punti di divisione ed indi la cifra, la quale sulla tavola dell' Instituto è notata solamente Ιι (δύο), ma in realtà secondo il mio lucido (cf. *Neap. Vasensamml.* tav. X 3253) Η (ἕκατον), dunque significa 100 talenti, la quale arbitraria somma rotonda il pittore del vaso ha scritto nel dittico per caratterizzarlo come lista di tributi. Colla destra il tesoriere conta le monete che gli stanno innanzi sopra una tavola. Questa

è una tavola per i conti o ἄβαξ, come risulta dai segni di cifre leggibili sovr' essa: ΜΨΗΔΓΟ<Τ, i quali sono dal Boeckh certamente con ragione spiegati per Μύριοι . Χίλιοι . Ηεκατόν . Δέκα . Πέντε . Ὀβολός . Ἡμιοβόλιον . Τεταρτημόριον (*Arch. Ztg.* 1857 p. 59 sgg.). Si confronti per esempio la ancor conservata lastra di *abakos* trovata in Salamina (Rhangabé *Ant. hèll.* II tav. 19 n. 895; *Bull. Nap.* N. S. II tav. 6, 3; cf. Boeckh *Arch. Ztg.* 1847 p. 42 sgg.). È da rimarcarsi che il secondo segno di cifre Ψ (= X) altrettanto come O (= I) accennano alla Beozia, nelle iscrizioni della quale noi li troviamo adoprato officialmente (*C. I. G.* n. 1569): inoltre che al posto del tondo C (= ἡμιοβόλιον) qui sia sostituito <: è certo solamente una particolarità nella scrittura del nostro pittore vasculare, mentre l' impiego delle cifre beotiche mi fa supporre che il nostro pittore fosse forse della Beozia, benchè in tal caso egli avrebbe dovuto scrivere pure Ϝ (= H) e H (= C).

Intorno al tesoriere sono collocate cinque persone, tutte maschili, per quanto possano comparire effeminate a causa dei lunghi capelli, dei volti senza barba e del costume frigio. La formazione del petto sembra indicare uomini giovani e sono i deputati delle provincie persiane che portano il tributo. « Sono ventitre paesi che mi furono sottomessi » (così dice Dario nell' iscrizione a Behistan: Spiegel l. c. p. 5) « per la grazia di Ormuzd divennero essi i miei servitori, essi mi portarono tributo, ciò che loro fu ordinato da me, di giorno e di notte quello fu eseguito ». Sulle opere plastiche di Persepolis vediamo venire delle lunghe file di deputati delle provincie ad offrire il loro tributo (Flandin et Coste l. c. II tavv. 104 sgg.; III tav. 119 sg.; tav. 136 sg.). Gli uni portano pe-

core o cavalli, gli altri mule oppure un camelo o un bue indiano (zebu); altri ancora portano collane d'oro, scuri di battaglia, pugnali o palle (forse d'oro?); là sono consegnati, qual tributo del paese, denti di elefanti e pelli d'animali, qui al contrario abiti e calzoni, oppure il tributo consiste in un carro da guerra che viene apportato ecc. Sul nostro vaso uno dei deputati reca una grossa borsa piena certamente di denaro (νομίσματα ἐπίσημα) e certo non piena di grano (Minervini e Cavedoni), per la qual cosa non militano nè la piccolezza del sacco nè la tavola di pagamento che s'adatta solamente per denaro. Un altro porta frettolosamente tre coppe d'oro messe l'una nell'altra, tributo che varie volte torna sul menzionato rilievo persiano (Flandin et Coste l. c. II tavv. 105 sgg.; III tavv. 119 sg.) e che sono state generalmente una forma prediletta dei Persiani per i doni secondo Eliano (*Var. Hist.* I 22 e 32). Gli altri tre deputati furono dal pittore greco rappresentati senza doni, ma in ginocchio e secondo il costume persiano rendendo omaggio all'impiegato superiore; cf. Erod. I 134. Con questa προσκύνησις dei deputati ha l'artista eccellentemente caratterizzato il colorito della scena come straniera, imperocchè il Greco reputava vergogna di prostrarsi innanzi ad un uomo, come bastantemente spesso vien rimarcato dagli scrittori (per esempio Erod. VII 136; Senof. *Anab.* III 2, 13, cf. Eliano *Var. Hist.* I 21; Plut. *Artax.* 22). Tutti i deputati sono inoltre vestiti alla foggia persiana con anassiridi e berretti, con variopinto chitone e muniti di scarpe e perciò si distinguono anche rimarchevolmente all'esterno dal tesoriere. Da rimarcare sono ancora i due incensieri d'oro e riccamente adornati di figure e pietre, i quali forse sono impiegati solo per riempire lo spazio e de-

sopra pende per empimento di spazio un bukranion e disegna parimenti il luogo qual tempio o temenos della Venere.

L'altra divinità, con cui conversa l'Asia, è Apate, la dea dell'inganno, come risulta dalla iscrizione in parte danneggiata, ma che può con sicurezza essere completata ΑΠΑτη. La dea, figlia della Νὺξ ὀλοή (Esiodo *Theog.* 224), non appare qui come sul vaso di Teseo nel Museo napoletano (n. 3233) e come essa probabilmente si presentava sul quadro di Apelle (Luc. *de cal.* 5), nel consueto costume femminile, ma nell'orribile costume di Erinni, come probabilmente essa comparve sulla scena (Poll. IV 142): nel corto doppio chitone dorico con lunghe maniche e con stivali alti muniti di pelliccie che lasciano scoperte le dita (cf. egualmente *Arch. Ztg.* 1871 p. 161, 6), intorno al collo legata una pelle di animale, nei capelli piccoli serpenti, nelle mani due fiaccole altamente fiammeggianti. Apate è in colloquio con Asia, alla quale volge la faccia, mentre colle mani accenna Hellas, della quale parleremo fra poco: ambe risolvono la guerra, la dichiarazione della quale ad Hellas è spiegata mediante le fiaccole, secondo l'eccellente interpretazione di Welcker. Prima della invenzione delle trombe cioè — così troviamo presso un antico commentatore alle Fenicie di Euripide v. 1382 e 1383 furono nelle battaglie gettate delle fiaccole accese per segno del principio.

Mentre qui l'Asia e le sue divinità, in cui essa confida e colle quali si consiglia, innalzano la fiaccola di guerra, vediamo al loro lato in mezzo alla riga superiore Hellas (ΗΕΛΛΑΣ) rappresentata co' suoi dei. Ma qual contrasto! Dirimpetto alla fiera regina Asia la modesta umile Hellas, invece della bella e molle Venere - Astarte, la quale promettendo e con-

vono manifestare la ricchezza di oro e tesori che erano accumulati nella principale residenza del regno persiano (Curzio V 6, 3 sgg.); essi hanno, come varie volte, dei coperchi in forma di campana intagliati a luce (cf. la mia descrizione dei vasi napoletani, vedi l'indice s. v. thymiaterion), affinchè l'acceso incenso abbia corrente d'aria e sortita dai diversi buchi.

Se la riga inferiore che ora abbiamo descritto, rappresenta la potenza e grandezza del regno persiano, allora la riga superiore, alla cui descrizione ora passeremo, caratterizza la potenza e forza, sulla quale la Grecia confida quando le viene dichiarata la guerra: cioè sull'ajuto e la protezione dei suoi numi olimpici. La scena della striscia superiore avviene in uno spazio ideale al di sopra della terra, nel cielo, come accennano anche le due stelle che servono pure per empimento di spazio. Del tutto a destra siede la dea dell'Asia, la quale è resa conoscibile mediante l'iscrizione Asia (ΑΣΙΑ). Essa è riccamente vestita ed adornata ed ha sulla testa una stephane abbellita di palmette, e tiene nella sinistra uno scettro reale come dominatrice di vaste regioni. Non senza significato siede essa sull'altare o largo bathron di un'erma femminile, la quale è munita di grosse mammelle e di ricco ornamento e senza dubbio rappresenta Venere Urania, quella onnipotente, produttiva, fertile dea della natura, la quale sotto differenti nomi (cf. Erod. I 105, 131; IV 59) fu altamente venerata per l'intiera Asia (cf. Paus. I 14, 7 e Gerhard *Gr. Mythol.* § 368) ed anche godette in Atene venerazione in forma di erma qual più anziana delle Μοῖραι (Paus. I 19, 21). La figura della dea accenna la voluttuosa mollezza dell'oriente che infiacchisce nei piaceri, in contrapposto al moderato godimento della vita della nazione greca. Al di

cedendo godimento snerva gli uomini e li rende insensibili alla libertà, la severa guerriera Minerva, la quale mediante circospezione e misura conserva città e uomini, cui non piacciono le opere auree di Venere (*Hymn. Hom.* IV 9 sgg.), infine invece della illusione seducente ed ingannatrice l'eterno padre degli dei e degli uomini, il quale dice di se (Hom. *Il.* I 524 sgg.):

εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῇ κατανεύσομαι, ὄφρα πεποίθῃς.
τοῦτο γὰρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον
τέκμωρ. οὐ γὰρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν
οὐδ' ἀτελεύτητον, ὅτε κεν κεφαλῇ κατανεύσω.

Fra tali divinità sta l'afflitta Hellas e può ormai tranquillamente aspettare la guerra che Apate le annunzia mediante le fiaccole. La protezione che ambedue li dei concedono a Hellas, manifesta Minerva stante in piedi, appoggiando la destra sulla spalla della donna, mentre il seduto Giove parla a lei e le porge la mano. Nulla di particolare è da rimarcarsi della figura di Minerva, la quale non differisce affatto dalle ordinarie rappresentazioni; è rimarchevole in Giove, al lato del quale, come spesso, giace il fulmine, e che tiene nella destra un corto scettro, in primo luogo la copertura della parte posteriore della testa, la quale si trova talvolta nelle rappresentazioni di Giove (Overbeck *Zeus* p. 239 sgg. e p. 251 sgg.) e che in parte è spiegata per la copertura nuvolosa del cielo, in parte senza dubbio è impiegata solamente per formare la apparizione del sommo dio degnamente e di rilevarla esteriormente: almeno è questo lo scopo della copertura sul nostro vaso, come risulta dall'impiego del medesimo motivo presso Asia, Hellas, Apollo, del

quale in breve parleremo, e presso Nettuno sul dorso del vaso. Del resto questa copertura del capo di Giove, per quanto io sappia, non si trova in altre pitture vasculari fuori che nella nostra, come pure solo qui si osserva la seconda singolarità nella rappresentazione di Giove, cioè il braccialetto intorno al polso sinistro. Per questo ornamento presso Giove non mi è noto alcun altro esempio nell' arte greca e romana (senza badare al Tinia etrusco dello specchio presso Gerhard tav. 74) e neanche Overbeck nella sua novissima ed ampia opera sulle artistiche rappresentanze di Giove non ne fa menzione in alcun sito. Non so, se il pittore del nostro vaso abbia avuto in questo uno scopo particolare e un'idea più profonda, ma non lo posso credere, e suppongo piuttosto che qui vale anche di lui il *quandoque bonus dormitat Homerus* e che il braccialetto sia stato aggiunto per distrazione. Ma il pittore vasculare non si è contentato di Giove e Minerva intorno ad Hellas, ma, per non lasciar dubbio alcuno sull' esito della guerra, vi ha aggiunto una terza divinità, la stessa dea della vittoria, la indivisibile compagna di Giove e di Minerva, che si appoggia familiarmente sulle ginocchia del re degli dei, ed accennando colla destra verso Hellas le annunzia vittoria e che sarà colmata dei suoi doni. Oltre il gruppo poc'anzi discusso dell'Asia coi suoi dei protettori ed Hellas coi tre dei vittoriosi che stanno in una certa opposizione artistica, si trovano ancora due divinità nella linea superiore, alla sinistra dello spettatore, fra loro in colloquio, probabilmente ragionando della guerra che Apate è in procinto d' intimare ad Hellas da parte dell'Asia: questa è la coppia fraterna delfica che in Asia ebbe tanta venerazione, quanta in Grecia – rammento solo il tempio di Diana in Efeso

ed il santuario dei Branchidi presso Mileto – e che dalle due parti fu sempre con eguale calore fatta partecipe delle scambievoli passioni, e perciò qui forse discutono ancora fra loro a qual partito appigliarsi. Nella guerra trojana Apollo e Diana avevano già patteggiato per l'Asia. Ma ch' essi questa volta siano in favore di Hellas, fu manifestato dal pittore vasculare situandoli ambedue dal lato della Grecia; e così si manifesta già il futuro trionfo della Grecia per mezzo del numero maggiore di divinità che l' ajutano e la proteggono a paragone delle due sole divinità dal lato dell'Asia. Apollo in delicatissime forme corporee (di modo che i dotti italiani lo presero da principio per Venere), inghirlandato e calzato, è vestito di ampio mantello, il quale gli copre la parte inferiore del corpo, la schiena ed il dietro della testa, così che la figura fa un' impressione più dignitosa e regale di quello che per solito la facciano le figure di Apollo; a ciò contribuisce anche il cigno che gli sta sul ginocchio sinistro spiegando alte le ali. Ai piedi di Apollo giaciono ancor tranquillamente turcasso ed arco – per empire lo spazio e per caratterizzare senza dubbio la divinità – strumenti però che ben presto saranno usati per la protezione di Delfi. Ancora più fantastica è l'apparizione di Diana, il cui ajuto nella guerra d'indipendenza contro la Persia fu celebrato nella festa di ringraziamento il 16 di Munichion (Plutarco *de Athen. gloria* 7): in corto e cinto chitone, riccamente ornata alla testa, alle orecchie, collo, e braccia, munita di alti stivali da caccia, essa siede sopra un daino dalle alte corna (cf. egualmente le monete di Faustina giuniore: Müller – Wieseler *Denkm. d. a. K.* II 16, 171), sul collo del quale posa essa la mano destra, e la sinistra sulla schiena volgendo la testa al fratello; porta al dorso

il turcasso e regge l'arco colla sinistra; un cane che fiuta il terreno sotto il daino, completa il gruppo della dea cacciatrice.

Queste sono le figure ed il loro significato nel quadro della rappresentazione principale che, come risulta dalla descrizione, riproduce un avvenimento storico in forma artistica libera ed ideale. Della realtà è conservato giustamente tanto quanto abbisogna all'arte per dare una solida base alle sue creazioni; oltre ciò tutto è trattato con libertà nel senso e nello spirito dell'artista greco, il quale scelse l'importante avvenimento storico per soggetto del suo quadro. Abito persiano, particolarità persiane, costumi ed usi persiani sono adoprati per caratterizzare lo straniero a confronto della nazione e della vita greca, ma tutto ciò è solo messo a profitto in quanto è assolutamente necessario per la conservazione del carattere storico e per la chiarezza della rappresentazione. All'avvenimento reale in terra è però aggiunto uno ideale nel mondo degli dei, in cui si riflettono i rapporti umani, ed in cui anche prorompono discordie e partiti come nella guerra trojana. La rappresentazione del regno olimpico serve a presentare antecedentemente ciò che accadrà fra gli uomini, il trionfo della Grecia malgrado tutta la potenza del regno degli Achemenidi, ed a porre innanzi agli occhi dell'osservatore insieme col principio della guerra anche il suo finale risultato. È da osservarsi, come abilmente l'artista unisce in un complesso lo storico e l'ideale, come uomini e divinità si fondono perfettamente di modo che in nessuna parte si scorga dissonanza, il che spesso accade p. e. nei quadri di Rubens della Maria di Medici, i quali anche in simil guisa mescolano lo storico coll'ideale. Qui al contrario senza sforzo e con leggiadria l' uno si congiunge al-

l'altro. Mentre il gran re circondato dai grandi del suo impero e dagli esigliati tiranni greci riceve un rapporto riguardo il risultato d'una spedita ambasciata ed ascolta come fossero trattati i suoi ambasciatori ed in seguito a ciò delibera e dichiara la guerra, vediamo nella striscia inferiore la potenza del regno e la grandezza della guerra dai tributi che vengono apportati, vediamo nella striscia superiore l'Asia dichiarar la guerra, secondo l'uso antico per mezzo della fiaccola, ma vediamo anche come l'Asia è mal consigliata e come stia la sua causa, malgrado la sua forza fisica e finanziaria, innanzi alle numerose deità che proteggono Ellas, innanzi alle potenze morali che s'interessano per la Grecia.

§ 4.

Più conciso che la descrizione e spiegazione del quadro principale, la cui lunghezza sembra giustificata dall'interesse della rappresentazione ed i dettagli della quale sembrano richiesti dalla sua rarità, possiamo essere col quadro sul davanti del collo del vaso che rappresenta il combattimento dei Greci colle Amazoni (v. tav. d'agg. BC). La rappresentazione è concepita del tutto genericamente, ma con vivace composizione e nell'insieme ben disegnata. Sono indizio della già cadente arte oltre la leggerezza del disegno innanzi tutto le due stelle, l'albero ed il cespuglio che dimostrano un vero horror vacui, e compiono il sopraccarico dell' intero quadro. Fra le singolarità è da rimarcarsi il vezzoso armamento della pelta in una delle Amazoni: consiste esso in due grandissime ali che empiono l'intero spazio ed una testa nel mezzo che deve probabilmente ritenersi per un Gorgoneion; deve inoltre notarsi la grande

UNIVERSITY OF

varietà nel vestito delle sei Amazoni, le quali qui compariscono ora con le anassiridi, ora senza, qui con nastri incrociati, là senza; la maggior parte porta corti mantelli svolazzanti, una che giace morta distesa a traverso del quadro, invece della clamide aveva annodata una pelle di animale. Quell' Amazone che siede sola a cavallo senza redini, e che sola porta un alto e dritto beretto ed è nuda nella parte superiore del corpo, è forse da ritenersi per la regina; ma ciò a me non sembra troppo probabile, benchè giusto sopra il suo avversario greco scenda volante una piccola Vittoria con la ghirlanda da vincitore. Però tutto questo non mi pare abbastanza importante e decisivo per vedere in questo gruppo di combattenti sopra un cadavere forse Teseo e la regina delle Amazoni. È anche rimarchevole nel cavallo il ciuffo dei crini legato in alto in mezzo alle orecchie, il quale si trova parimenti su monumenti persiani (Flandin et Coste *Perse anc.* II 105 sgg.) e forse di là si è trasmesso nei costumi greci, e s'incontra frequentemente nelle opere di arte greca (cf. p. e. *Bull. Nap.* IV 3. 4; Vasi di Berlino n. 1000; Vasi di Napoli n. 2914; Santang. 29; 43; 72; ecc.). Voglio ancora far rimarcare il motivo che un Greco, il quale fugge innanzi ad una Amazone, per difendersi dà di piglio ad un sasso, come gli eroi innanzi Troia; il suo profilo perduto che non concorda col movimento della testa, è da attribuirsi alla inesattezza del disegno.

Più interessante ancora della composizione e del disegno di queste battaglie di Amazoni è la scelta del soggetto ed il pensiero che il pittore ha voluto con esso esternare. È universalmente noto che si cercava di far rimontare a miti remotissimi la lotta della Grecia contro l'Asia, lotta che proruppe con le storiche guerre

persiane, e spiegarla mediante i delitti da lungo tempo commessi, ed equilibrati da ambe le parti (ἴσα πρὸς ἴσα). Così secondo la pretesa dei Persiani, come ci narra Erodoto nel principio della sua storia, fu il ratto della Io argiva operato dai Fenici il principio della discordia, ratto che fu bilanciato con quello di Europa, e quindi superato dalla Grecia mediante l'intrapresa degli Argonauti, e col ratto di Medea. All'opposto fu dagli Asiatici rapita Elena, e così avvenne il primo urto armato fra l' Asia e la Grecia. A questi mitici preludii della grande guerra persiana appartiene anche il combattimento contro le Amazoni, in cui l'intera Grecia era rappresentata da Ercole, ed Atene specialmente vi brillava per mezzo di Teseo (Isocr. *paneg.* § 68 sgg.). A bella posta il pittore del nostro vaso scelse perciò quale imagine del collo nel lato principale un' Amazonomachia: mentre sul corpo del vaso è illustrata la storica lotta fra l'Ellade e l' Oriente, l' imagine superiore in proporzioni più piccole offrì un mitico combattimento fra di essi, nel quale i Greci erano stati vittoriosi, quasi facendo presagire che nella seguente guerra con Dario ad essi pure toccherebbe la palma.

§ 5.

Non sempre però l'Asia e la Grecia si trovarono di fronte l' una all' altra colle armi in pugno ed al grido di guerra; ma vi fu un tempo, in cui furono congiunte e si sostennero scambievolmente. Questo mi sembra il motivo, per cui il pittore dipinse sull'altro lato del corpo del vaso il combattimento di Bellerofonte contro la Chimera, e l'ajuto che in quella occasione l'eroe ricevette dai Frigi (cioè in generale Asia-

tici e barbari), ajuto che in verità non ci è testificato e menzionato dagli scrittori, ma che una serie di monumenti ceramici ci manifesta fosse generalmente noto e creduto presso gli antichi, e sul quale, come vedremo, non cade alcun dubbio.

Esaminiamo in primo luogo brevemente la rappresentazione dell'avventura di Chimera sul nostro vaso (v. la tav. LII dei Monum.) Nel mezzo siede Bellerofonte sul Pegaso e vibra la lancia contro Chimera che gli sta sotto, e che apparisce πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα. Nike vola verso l'eroe e lo vuole incoronare in segno della vittoria. La certezza di questa vittoria è assicurata anche di più dalla presenza di parecchie deità che tranquillamente stanno spettatrici del combattimento; Minerva, munita di solo scudo e lancie e che non manca mai in atti eroici; Nettuno, coperto di velo come Giove sul davanti, creduto padre di Bellerofonte (cf. schol. Pind. *Ol.* 13, 98; Plut. *de virt. mul.* 9; Hyg. *fab.* 157 ecc.); Apollo che nell' Asia minore fu maggiormente venerato (Gerhard *Mythol.* § 306) e qual vincitore del mostro Pitone prende parte attiva nella strage del mostro licio; finalmente Pane caratterizzato mediante le corna e la siringa, il quale indica forse la natura silvestre della contrada ove abita Chimera, e che si addita pure ricca di acque mediante un piccolo stagno. Oltre queste divinità che tranquillamente contemplano, vi sono anche sei figure, le quali in qualche modo partecipano alla lotta; l'una p. e. scaglia un sasso contro la coda da serpente di Chimera; in parte fuggono spaventate e nella fuga precipitano. Tutte queste figure sono vestite di anassiridi, chitoni, beretti frigi e scarpe, e munite di mantelli ad eccezione di una che in vece di clamide porta una pelle di animale; alcune hanno nastri in-

crociati; le loro armi sono ora scure e pelta, ora doppia lancia e spada. Il profilo perduto di una delle figure maggiormente minacciata dalla Chimera è anche qui da ascriversi all' inesattezza del pittore, il quale in queste figure ha commesso varii sbagli di disegno. Che poi queste figure malgrado la loro apparenza muliebre siano uomini e non Amazoni, è dimostrato dal paragone colle Amazoni che vediamo nella rappresentazione anteriore del collo, come pure coi rappresentanti delle provincie persiane nella scena sul corpo del vaso: manca in esse ogni segno di petto feminile e perciò non possono essere altri che giovani frigi venuti in ajuto di Bellerofonte, benchè, ad eccezione di uno, gli cedano molto in valore e coraggio.

Dovremmo troppo dilungarci se qui volessimo parlare dei molti monumenti conservati sulla lotta di Bellerofonte con la Chimera; mi restringo ad accennare solo quelle opere ove Bellerofonte riceve ajuto contro il mostro dai Frigi e non già dalle Amazoni (come la maggior parte degli interpetri hanno finora creduto di spiegare questi monumenti). Imperocchè si volle sicuramente raffigurare dei Frigi anche sopra un altro vaso (*B*) del Museo nazionale di Napoli (n. 3243; inedito) ove appariscono attivi ajutatori di Bellerofonte (così Panofka *Neap. Bildw.* p. 264, 1342 e Iorio *Galleria* p. 31), poichè alcuni di essi sono barbati e quindi non può menomamente pensarsi ad Amazoni (Gerhard *Apul. Vasen* p. 12, 7; Fischer l. c. p. 81). Una terza analoga (*C*) rappresentazione vasculare si trova nel Museo di Berlino (n. 1022), la cui esatta copia Gerhard ci dà nelle sue imagini vasculari apuliche tav. 8. Qui Bellerofonte è disceso dal Pegaso per uccidere totalmente la caduta Chimera, della quale la coda serpentina e la testa da capro sono già spente.

In questa operazione lo ajutano tre Frigi, i quali accorrono con dardi e scuri. Io dico Frigi, non ostante che Gerhard e con lui Fischer vi riconoscono Amazoni (*Bellerophon* p. 79 sg.), equivoco che anche altrove avviene di frequente (cf. p. e. vasi Santangelo 708), e realmente due figure hanno il seno abbastanza pronunziato e solo la terza figura lo ha di forma decisamente virile. Ma il confronto e la cognizione dei vasi apulici, per quanto poco numerosi, dimostra abbastanza chiaro che i pittori rappresentarono spessissimo uomini con forme del seno quasi muliebri, e perciò le forme del seno, secondo il nostro avviso non virili, non sono un motivo per vedere assolutamente e necessariamente Amazoni nelle figure del vaso di Berlino (*C*). Piuttosto l'analogia dei sicurissimi Frigi sopra *A* e *B* spinge a riconoscere anche qui giovani Frigi che ajutano Bellerofonte. Degli Dei spettatori troviamo nella fila superiore, il cui centro è occupato da Pegaso, in primo luogo Minerva e Pane cornuto come sopra *A*; sono anche presenti Mercurio, il quale come messaggero degli Dei è solito di accompagnare per lo più gli eroi, inoltre Venere, forse per accennare ch' essa, la dea dell'amore, è la speciale cagione di questa avventura, e finalmente un giovane con una siringa, nel quale nuovamente dovrà forse riconoscersi Pane (forse il Diopane in contraposta al cornuto Aigipane, cf. ancora vaso napol. n. 3218, 8; ecc.).

Come nel sopra descritto vaso di Berlino, così sul dorso del celebre vaso del Tartaro (*D*) in Carlsruhe (n. 4. pubbl. *Mon. dell'Inst.* II 50) due dei sei Frigi ajutatori vanno muniti di petti bastantemente pronunziati e perciò furono tutti erroneamente ritenuti dagli interpreti per Amazoni (Braun *Ann.* 1837 p. 219 sgg.;

Fischer *Bellerophon* p. 75 sgg.; Fröhner *Carlsruher Vasen* p. 10 sgg.). Del resto la rappresentazione ha molta analogia con quella qui per la prima volta pubblicata, di modo che per ambedue si potrebbe accettare un comune modello o una comune tradizione sia verbale sia in iscritto (Brunn *Troische Misc.* p. 53). Ad ambedue le rappresentazioni *A* e *D* è comune (oltre il gruppo quasi identico di Chimera con Bellerofonte che vi sta sopra) la Vittoria, la quale incorona l'eroe, la spettatrice Minerva con la testa scoperta (con scudo e giavellotto), inoltre il Pane cornuto colla siringa e finalmente il Nettuno coricato. Il numero poi dei Frigi che accorrono in ajuto, è il medesimo in ambedue i vasi ; solo nel vaso *D* essi sono raffigurati più in movimento e più operosi nell'ajuto che sul vaso *A*, dove uno solo non fugge per lo spavento. È comune quindi ad ambedue i vasi il piccolo lago che caratterizza la contrada in cui dimora la Chimera. Il pittore del vaso *D* ha inoltre aggiunto anche una fonte per indicare chiaramente l'abbondanza delle acque in questa contrada ed in ciò egli differisce dal pittore del nostro vaso. Differenti sono i vasi *A* e *D* anche in questo, che sopra *A* Apollo ancora si trova fra le divinità spettatrici, sopra *D* al contrario vi è Mercurio e Venere poggiata sopra un'erma, quali due deità abbiamo già rimarcate sopra *C*.

Questi sono i vasi a me noti, su cui Bellerofonte combatte non isolato contro la Chimera, come d'ordinario si rappresenta, ma vi è assistito da altri, cioè da Frigi. Dobbiamo aggiungere ancora – per la rarità e la comica – una rappresentazione vasculare della raccolta di Santangelo (n. 20), su cui l'eroe è assistito da un Satiro, solo però quando la Chimera è colpita dal dardo sicuro di Bellerofonte ed in atto di

cadere. In quel momento accorre il Satiro alzando con ambedue le mani una pietra, mentre Minerva, che tranquillamente aveva assistito alla lotta, con lieta espressione innalza la mano sinistra, con cui regge l'elmo, sopra il quale svolazza la civetta.

Qui finalmente si dovrebbe menzionare un'anfora del Museo britannico (n. 575), perchè in essa la Chimera triforme è assalita da due uomini, se, secondo la descrizione nel relativo catalogo, i due uomini non fossero piuttosto Ercole ed Iolao, sia che di fatto l'uccisione di Chimera da alcuni fu attribuita al figlio di Alcmene, sia – e ciò lo credo assai più probabile – che dobbiamo qui rilevare una spensieratezza del pittore, il quale forse scambiò l'Idra con la Chimera, o Bellerofonte con Ercole, la vittoria del quale ultimo sopra il cinghiale erimantio egli aveva dipinto sull'altro lato del vaso.

§ 6.

Con poche parole dobbiamo qui menzionare anche la rappresentazione sul lato posteriore del collo, che abbiamo data sulla tav. d'agg. D in dimensioni assai impiccolite; perchè essa non si distingue nè per bellezza di disegno nè per rarità di soggetto.

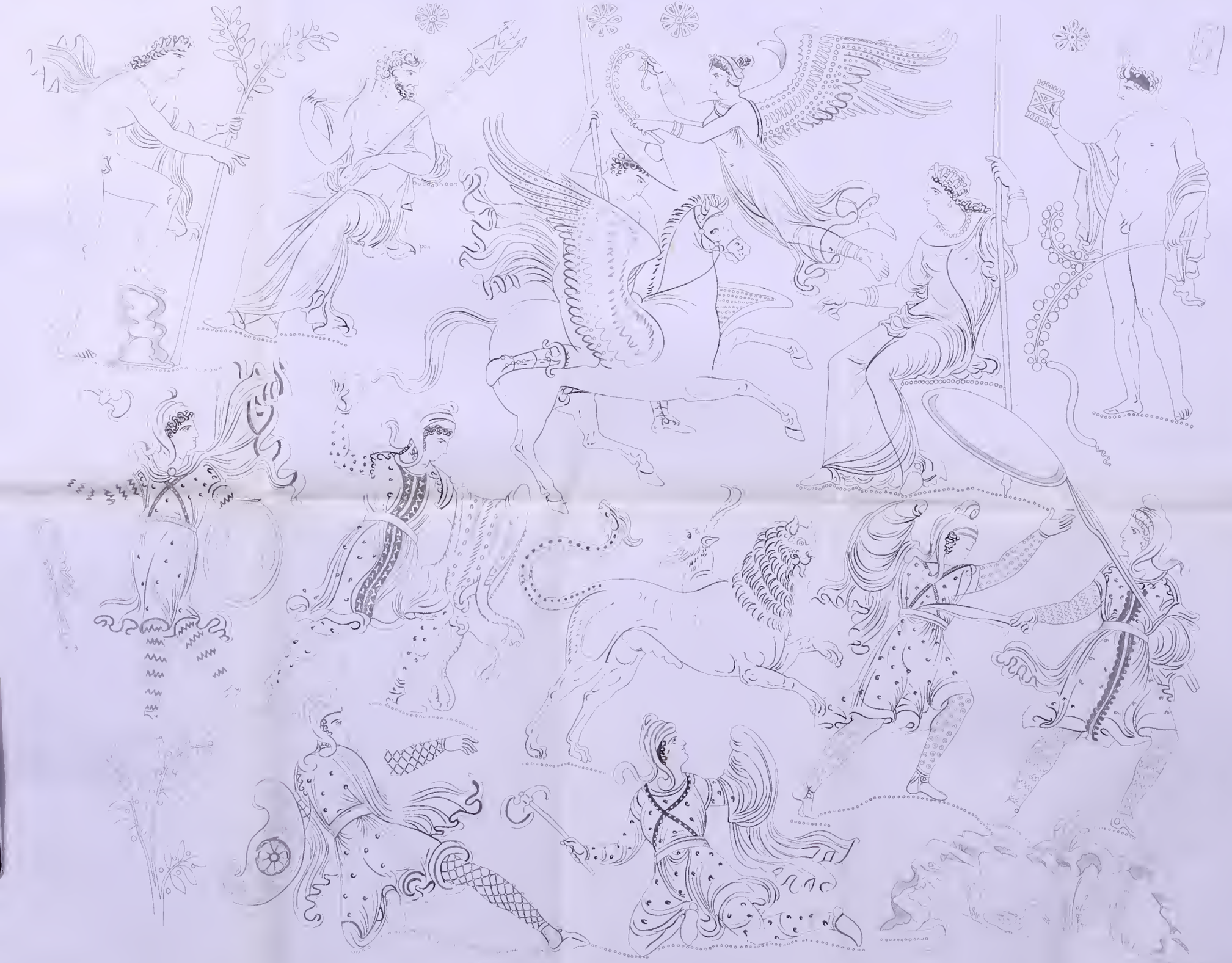
Abbiamo innanzi a noi una delle solite radunanze bacchiche, come spesso le ritroviamo sopra il rovescio del collo delle grandi pompose anfore di Canosa (cf. Michaelis *Ann.* 1871 p. 190). Essa consiste di cinque figure conversanti vivamente fra loro: nel mezzo sta poggiata sopra un alto bacino di acqua una donna vestita che ha nelle mani una tazza ed una ghirlanda. Questa conversa con un giovane nudo che siede sopra la sua clamide e tiene nella destra un tronco

d'alloro. Dietro gli sta una seconda donna che poggia il piede destro alquanto più in alto, parimenti vestita e tenendo nelle mani una ghirlanda ed un tirso. Dietro la donna prima menzionata sta un giovane Satiro seduto sopra un' anfora rovesciata e tiene nella sinistra sollevata un timpano, nella destra abbassata un secchio, ed una terza donna parimenti vestita in colloquio con lui; essa porta in una mano una fiaccola accesa adorna di una tenia e nell'altra un tirso.

Non ardisco decidere, se l'artista, quando empì l' ultimo spazio sul gran vaso, scelse questa scena bacchica, perchè avesse una determinata idea, e se forse esista una più profonda relazione fra le imagini finora descritte della guerra persiana, della battaglia delle Amazoni e di Bellerofonte, oppure se l'oggetto fosse scelto dall'artista semplicemente perchè gradito al pubblico. Comunque sia, sempre mi sembra che dalla contemplazione di questa imagine ne risulti lo stesso effetto che il dramma satirico aveva per iscopo nella tetralogia, cioè la calma ed il diletto dell'animo dopo le scene violenti delle precedenti tre tragedie. Dopo la mischia fra le Amazoni ed i Greci, dopo la grave dichiarazione di guerra del re persiano, cagione di tante sventure, dopo la pericolosa lotta contro la orribile Chimera che vomitava fuoco, l'animo dello spettatore si calma alla vista dell'amichevole trattenimento raffigurato nel quarto quadro, ed i spaventi e momenti tragici degli altri tre quadri si sciolgono armonicamente nella contemplazione del tiaso di Dioniso che sopisce ogni cura.

H. Heydemann.

Vaso dei Persiani



Rovescio del vaso dai Persiani.

Tav. d'agg. BC.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS.

DEMCO
PAMPHLET BINDER
Tan Pressboard

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
913.377H5 C001
ELLAS ED ASIA SUL VASO DEL PERSIANI NEL
3 0112 023867465